

ITEM ITEM I  
TEM ITEM IT  
EM ITEM ITE

revista de ciencias humanas

1

**CENTRO DE ESTUDIOS UNIVERSITARIOS.**  
**alicante**

I T E M

Revista de Ciencias Humanas

Pilar Pedraza



12. Mayo - 1977

Con la colaboración de la  
Caja de Ahorros de Alicante y Murcia



Enero - Junio

número 1

año 1977

CENTRO DE ESTUDIOS UNIVERSITARIOS - FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ALICANTE

## SUMARIO

Manuel Moragón Maestre: <i>Presentación</i>	5
Enrique Giménez López: <i>Aproximación al estudio de la estructura social de Alicante en el siglo XVIII</i>	9
José Costa Mas: <i>Aspectos de la actividad industrial dianense</i>	29
Rafael Navarro Mallebrera: <i>Notas sobre el primer rococó en la Gobernación de Orihuela</i>	48
Juan Luis Román del Cerro: <i>La Función semántica del adjetivo</i>	65

## NOTAS Y RECENSIONES

Rafael Ramos Fernández: <i>Estratigrafía de la Alcudia de Elche</i>	85
Enrique Llobregat Conesa: <i>Un grafito de escritura púnica de la Illeta dels Banyets (El Campello, Alicante.)</i>	92
Juan Manuel del Estal: <i>Determinación del término municipal de Alicante por Alfonso X el Sabio y Jaime II de Aragón (1252 - 1296)</i>	96
Lluís Alpera Leiva: <i>Sociolingüística. Un art antic i nou</i>	110
<i>Recensiones</i>	114
<i>Fe de erratas</i>	118

I T E M    Revista de Ciencias Humanas. Publicación semestral.

*Dirección:* Antonio Gil Olcina y Manuel Moragón Maestre; *Subdirector:* Juan Luis Román del Cerro; *Redactor Jefe:* Manuel Oliver Narbona; *Administrador:* Jaime Crespo Giner; *Consejo de Redacción:* Emilio Feliu, Jose Uroz, Rafael Navarro, Enrique Giménez, Mario Martínez, Enrique Rubio, María José Bono, Francisco Gimeno. M.A. Lozano.

*Correspondencia, suscripciones, reseñas y distribución:*

I T E M. Facultad de Filosofía y Letras de Alicante.

*Suscripción anual:*

España: 200 pts. Extranjero: 300 pts.

*Número suelto:*

España: 125 pts. Extranjero: 150 pts.

## NOTAS SOBRE EL PRIMER ROCOCO EN LA GOBERNACION DE ORIHUELA

Rafael NAVARRO MALLEBRERA

Dpto. de Historia del Arte del C.E.U.A.

La aparición de las primeras decoraciones rococós en la Gobernación de Orihuela se ha centrado tradicionalmente en Alicante y en torno a la figura del escultor valenciano Juan Bautista Borja. El trabajo, a través de una serie de documentos inéditos, pretende dar a conocer el proceso de construcción de las obras y establecer unas comparaciones estilísticas en base a una cronología objetiva.

La temprana substitución de los follajes típicos del último barroco hispánico por placas, máscaras, entrelazos geométricos, etc. en la portada principal de la catedral de Valencia, la publicación en esta misma ciudad del *Tratado de Arquitectura* de Bruno Zaragoza y Ebri (1735), junto al número y calidad de los edificios en ella existentes y el desconocimiento casi general de los del resto del Reino llevaron a considerar a estos últimos como producto de una irradiación formal desde Valencia (G. KUBLER, 1957, 317).

Es indudable que Rudolf introdujo en Valencia una línea ornamental nueva, directamente relacionada con dibujos manieristas romanos y que el tratado de Bruno Zaragoza y Ebri sentó las bases del predominio del rococó francés en la zona en la mitad del XVIII. Ahora bien, si ello es cierto, no se han dado suficientes razones que legitimen la tesis de la irradiación, y, al igual que Emilio Gómez Piñol (1974, 3), creemos que únicamente un trazado histórico pormenorizado de los artistas y obras permitirá, e no, validar la tesis anterior.

En este sentido hemos creído oportuno recopilar la documentación existente sobre las obras en que se cifra la llegada a la Gobernación de Orihuela de estas

formas decorativas. Foco éste que ha venido siendo centrado exclusivamente en Alicante y vinculado al asentamiento en la ciudad del escultor valenciano Juan Bautista Borja, quien a consecuencia de ello se convierte en uno de los máximos exponentes del primer rococó hispánico, a la par que se fija el grupo como una consecuencia de la tesis de irradiación antes citada.

Actualmente podemos afirmar que el grupo se extiende más allá de Alicante, comprendiendo las portadas de Santa María, y Santa Faz, la capilla de comunión de San Nicolás y el cuerpo bajo del Ayuntamiento en Alicante; la decoración pintada de la capilla de comunión de la parroquial de Agost; las portadas de la iglesia del convento de Carmelitas, de la capilla de comunión de Santiago y de la Universidad, así como las decoraciones de la pila bautismal de la parroquial de las Santas Justa y Rufina y la sillería del coro de la Catedral en Orihuela.

La aparición del grupo parece derivarse de una serie de circunstancias vinculadas con la Guerra de Sucesión, la cual, al contrario que en Valencia, significó un paréntesis constructivo y la aparición, en fechas cercanas a su conclusión, de una nueva generación de artistas. Efectivamente, desaparecidos hacia 1720 los más importantes artistas del periodo anterior: Joan Fauquet, que muere en Elche en 1719, Francisco Mingot en 1721 y Antonio Caro Martínez en torno a 1703, las obras que a partir de este momento se llevan a cabo, basadas en la recuperación del tráfico marítimo en Alicante, y las posibilidades de una agricultura latifundista en las comarcas del Bajo Segura, serán realizadas en su mayor parte por nuevos artistas que aparecen vinculados a las fórmulas decorativas rococós.

La obra que inaugura el grupo, la **sillería de coro de la Catedral de Orihuela**, cuyo compromiso de realización fue firmado por Juan Bautista Borja el 19 de noviembre de 1716 y construida en colaboración con Tomás Llorens <sup>2</sup> presenta ya los elementos definidores del nuevo estilo. Así, junto a las primeras rocallas, aún con montantes en escamas y ritmos naturales, aparecen las placas geométricas, los entrelazos, las máscaras aún naturalistas, a la vez que encontramos los primeros perfiles de ciudades amuralladas que se convertirán en el elemento más típico del primer rococó en la zona.

La segunda obra, la **pila bautismal de las Santas Justa y Rufina**, cuyo contrato de realización fue firmado por Borja en 1719 <sup>3</sup>, presenta elementos decorativos ya vistos en la sillería, como los perfiles montañosos en forma de cabezas humanas en el bajorrelieve del Bautismo de Cristo y las ciudades amuralladas del exterior de la tapadera. La última de las cartas de pago de esta obra, fechada el 25 de noviembre de 1723 <sup>4</sup> indica que se había suscitado un pleito con el artista por

haberse ausentado de la ciudad sin concluirla. Suponemos que este hecho estará relacionado con su definitivo asentamiento en Alicante, el cual debió producirse hacia 1722, pues en 1720, al margen de los pagos por la pila, actuó como supervisor del tabernáculo del altar mayor de la catedral <sup>5</sup> y en 1721 aún residía en aquella ciudad, como se desprende del *Padrón del Reparto de la Sal* de ese año. Por otra parte, el que no concluyera la pila en tres años, al margen de la aparición de nuevas obras, deberá estar relacionada con la conclusión de la sillería de coro.

Lo anteriormente expuesto centra el problema de la posible dependencia de las decoraciones rococós de Alicante respecto de Borja. En otra ocasión ya advertíamos que la obra que inaugura en la ciudad las nuevas líneas decorativas, **la portada principal de Santa María**, no podía considerarse como suya (R. NAVARRO, 1974), a pesar de las reiteradas afirmaciones bibliográficas, pues, por una parte, el proyecto arquitectónico debió realizarse en fechas en que Borja se halla en Orihuela, y, por otra, los diseños de los motivos decorativos fueron ejecutados por Laureán Villanueva en 1721, quien de este modo se convierte en el único de los artistas de la vieja generación—las tallas de la nave y retablo mayor de la iglesia del Colegio de Santo Domingo de Orihuela y el trascoro de la colegial de San Patricio en Lorca (Murcia)— que evoluciona hacia las nuevas series decorativas al final de su vida. Este hecho sólo nos parece explicable —dadas las diferencias que respecto a la labor de Borja en Orihuela presentan las formas de Santa María— en un conocimiento por su parte de repertorio de dibujos, como el de Dietterling, que pudieron llegar a la zona favorecidos por la gran colonia de comerciantes franceses que monopolizan el tráfico marítimo de Alicante.

Contemporánea a esta obra es **la portada de la iglesia del monasterio de Santa Faz** que tanto Elías Tormo (1923, 276), como gran parte de los eruditos locales atribuye a José Terol el menor, cantero, y, posiblemente, la figura más importante de una larga dinastía de artífices locales que cubre las últimas décadas del XVII y primera mitad del XVIII.

El 20 de octubre de 1721 el cabildo municipal decidió que su construcción se llevara a efecto y ordenó a Francisco Mingot, Pedro Juan Violat y Nicolás Puerto la preparación de los capítulos de arrendamiento ... **desde el estado en que está** ...<sup>6</sup>, y lo que deja ver claramente que la portada se había ya comenzado y habría de continuarse respetando lo construido.

La desaparición de una gran parte de los libros de cabildo así como los de fábrica, imposibilitan el conocimiento no sólo del primitivo diseño, sino también de su autor.

El 24 del mismo mes los comisionados presentaron los capítulos, junto a los de Santa María <sup>7</sup> y, al igual que en aquella, la rapidez de su ejecución afianza la tesis de un diseño previo. A la vista de ellos, el 27 del mes citado, se subastó intervinendo Francisco Martínez y José Jover <sup>8</sup>, pero a la vista de las cantidades suscritas, el Ayuntamiento invalidó la subasta y ordenó un tanteo previo entre maestros, tal y como había sucedido en Santa María, quienes cifraron su coste en 500 ls <sup>9</sup>. En vista de ello, el 31 de octubre del mismo año, se realizó una subasta que no obtuvo postores por lo que se autorizó una nueva para el 4 de noviembre <sup>10</sup> en la que intervinieron Felipe Terol, José Jover, Tomás Baldó, Pedro Juan Violat y Tomás Terol, quien la obtuvo en 380 ls. y 181s. de exans <sup>11</sup>.

Según las normas usuales en este tipo de licitaciones al día siguiente se realizó una subasta a la baja definitiva en la que únicamente intervinieron Felipe y José Terol, quien la obtuvo en 380 ls. y 4 ds. incluidos los exans que habría de pagar a Felipe y Tomás Terol. Es sorprendente la pequeñez del remate, comparado con las 1208 en que se hizo del Santa María y la escasa diferencia existente entre ellas.

Los escasos libros de fábrica conservados permiten seguir su labor hasta agosto de 1724 en que terminaría. A partir de esta fecha se repiten semanalmente pagos a un escultor por su labor en la portadas hasta 1726. Este dato únicamente puede entenderse como que José Terol se limitó a realizar la parte arquitectónica de la portada y aquel la decorativa. Este último dato explicaría la diferencia de los remates antes indicados. El escultor debió trabajar a sueldo y ello explicará la falta de datos en los libros de cabildos y arrendamientos de la ciudad.

A pesar de las diferencias en el número de cuerpos, dos en Santa María, tres en Santa Faz, el esquema organizativo es el mismo. En ambos casos el hueco, adintelado, se limita mediante sendos pares de columnas, uno de ellos salomónico, que sostienen un entablamento que se quiebra para albergarlas en perpendicular al muro de cierre, y cuyo arquitrabe y friso se rompen a la altura del dintel mientras la cornisa se curva para albergar un relieve.

Este esquema, claramente derivado de los barrocos de la zona, va a reproducirse en gran parte de las portadas.

En Santa María la presencia de pilastras al exterior de las columnas del primer cuerpo aumenta el número de quiebras del entablamento, comunicando a la portada una movilidad, que se refuerza mediante el claroscuro de sus decoraciones, muy cercanas unas a otras, mientras en Santa Faz, el hecho de eliminar las pilastras con el fin de aumentar los intercolumnios y poder colocar hornacinas, junto a situarse las columnas en el mismo plano, (en Santa María) disminuyen su movi-



miento, a lo que contribuyen sus elementos decorativos, tallados a muy pocos planos, creando así un aspecto fundamentalmente tectónico que se opone al de Santa María.

Estos mismos valores se reproducen el segundo cuerpo, pues mientras el basamento que lo sostiene es en Santa María muy elástico merced a poseer los mismos quiebras que el entablamento inferior y una relativa altura; el de Santa Faz por las mismas razones es más estático, a lo que contribuye su menor altura. Al mismo tiempo, los falsos estípites que limitan la hornacina central de este cuerpo en Santa María, sus columnas torsas y aún las esculturas de los extremos contribuyen a afianzar el movimiento, mientras en Santa Faz la presencia de pilastras flanqueando la hornacina marca un predominio de los elementos sustentantes, que, junto al gran vuelo de su cornisa, aumentan el estatismo.

Estas mismas diferencias son visibles en los elementos decorativos, a pesar de adscribirse a una misma línea estilística. Así, el relieve central de Santa María, tallado a muchos planos, y desbordando el espacio arquitectónico se opone a la rigidez del de Santa Faz, muy suave de talla y enmarcado por los elementos arquitectónicos. Las pilastras del primer cuerpo de Santa María presentan una mayor complicación de sus motivos, ya que a la placas geométricas se unen entrelazos vegetales, rocallas, máscaras, etc. todo ello coronado por un niño que actúa a manera de ménsula, y contrastan con la exclusiva repetición de placas geométricas en las de Santa Faz.

Únicamente la riqueza de los entrelazos y máscaras de los extremos del primer cuerpo de Santa Faz es muy superior a la de Santa María, a la vez que aporta un elemento nuevo al estilo, los amplios cortinajes que substituyen a los rehundidos mixtilíneos en Santa María.

Estas mismas diferencias parecen situar a la portada de Santa María como la obra que marca la transición de los elementos barrocos a los rococós, pues en ella el estatismo de los órdenes desaparece en función de una visión de conjunto en la que las unidades constructivas se destruyen en un afán de oponer el lleno al vacío, la ligereza a la pesadez y la inestabilidad a lo tectónico, lo que la sitúa más cercana a los conceptos del último barroco que a los de los elementos decorativos en ella insertos. Por el contrario Santa Faz, más tectónica y tallada a menos planos parece acercarse más a los conceptos de Rudolf en Valencia.

Más adelante intentaremos determinar el autor de este última.

Respecto a las anteriores obras de Borja las diferencias son claras en Santa María, pero menores en Santa Faz. Es cierto que las máscaras de ésta acusan una tendencia a la geometrización de la que carecen la sillería de coro y la pila bau-

tismal, pero ello puede deberse más a los modelos utilizados por el escultor que a una diferencia de manos, y, por otra parte, los detalles vegetales, las rocallas y los perfiles de ciudades presentan claras analogías con el escultor valenciano. Más adelante insistiremos sobre este mismo punto.

La obra con mayores dificultades para conocer un proceso constructivo es, sin duda alguna, **la capilla de comunión de San Nicolás** sobre la que pesan una serie de contradicciones que George Kubler notó e intentó soslayar (1957,317).

Vicente Martínez Morellá (1960, 41), basándose en datos documentales, cifró su inicio en 1694, lo que se halla en contradicción con el autor comunmente admitido desde la atribución de Marcos Antonio de Orellana (1967, 386), Juan Bautista Borja, el cual, según datos publicados por el primero de los autores citados, nació en torno a 1684; y con la propia fecha de conclusión: 1738 (MARTINEZ MORELLA, 1960, 41), a pesar de la posibilidad de admitir una detención del proyecto durante la Guerra de Sucesión.

Ante estas razones Kubler se limitó a afirmar que Borja únicamente concluyó la capilla.

A la vez, la atribución de la obra a un sólo artista extraña ante las diferencias estilísticas que en ella existen.

La decisión de construir la capilla se gestó a raíz del bombardeo de la ciudad en 1691 por navios franceses, a consecuencia del cual la capilla de la Virgen del Remedio, que hacía las veces de capilla de comunión, quedó en mal estado. Por ello el 31 de 1695, el cabildo municipal aceptó una petición de la colegial para levantarla de nuevo, en el lugar que en la actualidad ocupa la capilla de comunión <sup>12</sup>. El 14 de noviembre la iglesia solicitó la aprobación real del proyecto <sup>13</sup>. Desconocemos si obtuvo éste, o no, pero podemos afirmar que la obra no se había comenzado, pues el 13 de noviembre de 1700 se adquieren los primeros terrenos para la obra <sup>14</sup> y otros al año siguiente <sup>15</sup>.

A partir de la última fecha desaparecen las noticias documentales. La razón podría buscarse en el hecho de que el archivo de la iglesia desapareció casi completamente en 1936, así como la imposibilidad de utilización del archivo de protocolos de la ciudad, pero en el archivo municipal, a pesar de faltar los cabildos comprendidos entre 1700 y 1713, debería aparecer citada en otras fuentes documentales: arrendamientos, cartas, etc. Ello nos hace suponer que, a pesar de haberse adquirido los terrenos, la construcción no llegó a comenzarse.

Esta última hipótesis parece confirmarla el primer documento de la que suponemos su segunda etapa, el acta capitular de 10 de septiembre de 1723, en la que se indica la conveniencia de adquirir unos terrenos anejos al claustro para le-

vantar la capilla de la Virgen del Remedio y otros para la capilla de comunión..... **que se está construyendo.....**<sup>16</sup>. Ello supone que el proyecto primero, ambas capillas fundidas, se había abandonado y que la de la Virgen no se había comenzado, lo que nos lleva a suponer que la de comunión se habría iniciado poco tiempo antes, máxime cuando aún se están comprando terrenos; aunque los muros exteriores de una parte de la obra se hallaban yaa la altura del arranque de los arcos torales, como desprende de un pleito entre la colegial y el ayuntamiento sobre la colocación del escudo de la ciudad en el ingreso desde la calle a la capilla<sup>17</sup>.

El 28 de julio de 1724 Juan Bautista Borja afirmó que la capilla estaba ya concluída<sup>18</sup>. Este último dato, junto a los anteriores, centra el problema de la fecha de su inicio en torno a 1722, fecha en que Borja se trasladaría a Alicante, probablemente con el fin de dirigir la construcción de la obra.

Creemos que al indicar Borja que la capilla estaba concluída debió referirse únicamente a la parte arquitectónica y a las esculturas en bulto redondo, pues únicamente así será comprensible que el 20 de junio de 1730, al fijársele sus haberes por un reconocimiento al Pantano de Tibi se indique que .... **era lo mismo que gana en la obra de la capilla del Señor San Nicolás** ....<sup>19</sup>. El pago indica cantidades diarias, lo que implica que Borja estaba contratado en la capilla como director de la obra y, al margen de patentizar la falta de documentación municipal, demuestra la paternidad afirmada por Orellana.

Debió quedar definitivamente concluída entre 1730 y 1735, pues en 1736 se la cita como .... *la capilla nueva del Santísimo que se ha hecho en la iglesia colegial* ....<sup>20</sup>.

El planteamiento arquitectónico se halla dentro de los esquemas espaciales del último barroco en la Gobernación Biar, el primitivo proyecto de Onil, etc., un cuadrado cubierto con cúpula en el que se aprovechan los fajones para construir pequeñas capillas, que la transforman en una planta de cruz griega y sin comunicación directa con la iglesia. La única novedad reside en la situación de su altar mayor en el muro contiguo a la iglesia, como se desprende el hecho de que el Ayuntamiento, a raíz de una solicitud de la colegial de abrir un ingreso desde la iglesia a la capilla, ordenó, el 29 de septiembre de 1736 el traslado del altar al muro de los pies<sup>21</sup>. Este último hecho significó una subversión del proyecto original y dio lugar a la falta de relación que en la actualidad existe entre la pequeñez de su espacio y el gran número de ingresos.

A la petición anterior, efectuada el 18 de mayo de 1736<sup>22</sup> el Ayuntamiento contestó nombrando a Vicente Mingot, Francisco Asensi, Nicolás Puerto y Juan

Bautista Guedea encargados de realizar el correspondiente reconocimiento sobre la viabilidad del proyecto <sup>23</sup>, que presentaron en sentido favorable el 28 del mismo mes <sup>24</sup>, por lo que aquel aprobó la idea y ordenó a los tres primeros la preparación de los planos y capítulos para su arrendamiento <sup>25</sup>. En el proyecto se especifica que el nuevo lugar elegido para el altar mayor habrá de prepararse por la serie de humedades que en él convergen, provenientes de un pozo y de los desagües de la montaña.

Después de una serie de prórrogas la obra fue sacada a subasta el 15 de junio, interviniendo en ella Felipe Terol, Lorenzo Chápuli y Tomás Terol, quien se la adjudicó en 1050 ls <sup>26</sup>. En la subasta a la baja efectuada el día siguiente participó únicamente Francisco Berbegal, quien la ganó en 1058 ls. incluídos los exans que habría de pagar a Tomás Terol <sup>27</sup>.

El diseño de la portada fue obra del escultor Nicolás Puerto, tal y como se desprende de las modificaciones introducidas en ella en septiembre de 1737 <sup>28</sup>.

La última de las labores documentadas se refiere a la construcción de las puertas de madera de este ingreso. Tanto éstas como las del ingreso desde el claustro se han venido considerando obra de Borja. La documentación antes expuesta revela que si la comunicación capilla-claustro se había realizado en la primera época y, por tanto, bajo la dirección de Borja, las últimas fueron subastadas el 19 de marzo de 1738 <sup>29</sup> y realizadas por José Pérez, un tallista local <sup>30</sup>.

Concluída esta última obra, se inician una serie de trabajos de acondicionamiento de la capilla al culto que concluyen en 1738, fecha en que se bendijo.

Las diferencias estilísticas a que antes hicimos alusión, nos obligan al estudio de los elementos decorativos de esta obra en varios grupos.

Así, el ingreso desde el exterior del templo, la obra más antigua entre las documentadas, enlaza claramente con la labor de Borja en Orihuela, pues la decoración de las pilastras, en cuyo fuste se apoyan placas geométricas, rocallas, vegetales, y máscaras con una clara tendencia naturalistas con una gran insistencia en marcar las arrugas de la frente, revelan una gran cercanía a los motivos de la obra oriolana, y lo mismo sucede con los entrelazos vegetales y las rocallas que ocupan la totalidad del friso. Al mismo tiempo su estructuración arquitectónica se halla aún en la órbita de Rudolf, ya que los elementos tectónicos se mantienen sin romperse, ni deformarse.

La portada del claustro, una de las obras más interesantes del conjunto, realizada en fechas en las que Borja seguiría dirigiendo la construcción rompe con la línea organizativa de la anterior y enlaza con las restantes de la ciudad a romper el arquitrabe y friso y curvar la cornisa con el fin de colocar un gran relieve, que,

al margen de su gran claridad, enlaza en los modelos de los serafines y celajes con el relieve central de Santa Faz, y lo mismo sucede con los entrelazos de los lados y del arquitrabe. Por el contrario el pilar que sostiene el arco de ingreso y el primer tercio del fuste de las pilastras presentan una decoración de candelabros, tallada a muy pocos planos, que no ofrece paragón en la Gobernación.

Respecto a los relieves de sus puertas, si bien las rocallas del interior, probablemente el elemento más original de todo el grupo, se combinan con perfiles de ciudades, idénticos a los de la pila bautismal de las Santas Justa y Rufina de Orihuela, los celajes, árboles, perfiles de ciudades, etc. de la parte exterior son totalmente diferentes en cuanto a técnica, composición, y aún en el tipo de tallar a los personajes mucho más redondeada en este caso la musculatura, lo que nos impide el relacionarlos con los de la sillería, y, por tanto, atribuirlos a Juan Bautista Borja.

A todo ello hay que sumarle que los marcos de estos relieves se constituyen a base de un entrelazo de rocallas muy profuso, que no tiene comparación con el resto del grupo.

En el interior de la capilla las características son mucho más claras, tanto en la decoración de las hornacinas, como en los restantes elementos decorativos hasta la altura de las pechinas, pues sus características están plenamente ligadas a Borja.

También éstas últimas, semejantes en su técnica y motivos al relieve de la portada del claustro y al de Santa Faz deben ser obra de este maestro, pues la tipología de los Evangelistas se sitúa en la línea de las esculturas en bulto redondo de las hornacinas, aunque las diferencias de situación marquen algunas estilísticas.

Las ventanas del tambor, al presentar una decoración vegetal idéntica a la de las ventanas del cuerpo bajo de la capilla habrán de considerarse también obra de Borja.

Por último, la decoración de los arcos de la cúpula presenta una línea ornamental nueva, con una mayor tendencia a angular los elementos, y a aristar los rostros de las máscaras y a geometrizar los espacios entre ellos que no tiene comparación no sólo con la obra de Borja, sino con el resto de Gobernación, salvo con la decoración pintada de la capilla de comunión de la parroquial de Agust.

La última de las obras religiosas documentada en la Gobernación, durante esta primera etapa es **la decoración de la capilla de comunión de la parroquial de Agust**. La obra surgió a consecuencia del deseo del Ayuntamiento de dotar en 1731 a la parroquia de este tipo de capilla. En consecuencia nombró una co-

misión que se trasladó a Alicante y el 23 de abril, ante el notario José Segura, arrendó la obra a José Terol el menor<sup>31</sup> quien inmediatamente dio comienzo a la obra, concluyéndola en 1733<sup>32</sup>. Suponemos, dados los escasos fondos de su archivo parroquial, que posteriormente se iniciaría la decoración pintada de su interior, pero desconocemos su autor, y la falta de conocimiento de los artistas que en esos años trabajan en Alicante impiden establecer una comparación.

Los motivos decorativos de estas pinturas, salvando su mayor riqueza iconográfica, se alinea con los motivos de los arcos de la cúpula de la capilla de comunión de San Nicolás respecto de la tendencia rematar las placas con veneras y a utilizar máscaras muy aristadas, mientras las rocallas enlazan con las de Santa María.

Contrariamente a lo que cabría suponer **la decoración de las portadas del cuerpo bajo y ventanas del principal del Ayuntamiento** presentan una serie de características que rompen el normal desarrollo de las nuevas formas decorativas, y, en cierta manera, suponen un retroceso hacia fórmulas decorativas del último barroco, que imposibilitan el establecer comparaciones entre ellas y sus coetáneas, hasta el punto que únicamente los palacios de fines del XVIII presentan alguna característica similar.

La obra se llevó a cabo a partir de 1730, en que por decisión de la corporación realizaron los diseños del edificio Borja, Vicente Mingot y José Terol, correspondiendo al primero las decoraciones del cuerpo bajo (SAEZ VIDAL, 1974 44 y ss.), que presenta en la fachada principal tres ingresos y uno trasero. Sorprende en todas ellas la falta total de los elementos decorativos que caracterizan al primer rococó en la ciudad, pues todas ellas se decoran únicamente con vegetales, normalmente cardos, siguiendo ritmos geométricos, muy semejantes a las de Pérez Castiel en la capilla de comunión de Biar o de Laureán Villanueva en el retablo del altar mayor de la iglesia del colegio de Santo Domingo, y únicamente la portada del ingreso posterior recuerda, en la ruptura del arquitrabe y friso y la curvatura de la cornisa a las del primer rococó, mientras las figuras de los niños de las pilastras recuerdan los de la portada del claustro de San Nicolás, y los restantes elementos se alinean con los de la fachada principal.

Junto a este serie, sin documentar, pero fechables entre 1725 y 1735 existen una serie de obras directamente relacionadas con las anteriores: las portadas laterales de Santa María, la del convento de Santa Faz y la del antiguo colegio de jesuitas.

De todas ellas **la portada del convento de Santa Faz** debe ser la más antigua dada su semejanza con la de la iglesia del mismo edificio.

**Las portadas laterales de Santa María** han venido siendo consideradas como coetáneas a la principal y obra del mismo artista (HERNANDEZ GUARDIOLA, 1972, 67 y ss). Anteriormente, al aludir a la principal, hemos ignorado la construcción de éstas, ya que, por una parte, la documentación existente revela claramente que no se realizaron a la par, y, por otra, los rasgos estilísticos de éstas últimas no sólo son muy diferentes a los de la principal, sino que introducen una línea ornamental nueva, como más adelante veremos.

Arquitectónicamente mantienen la tendencia de la portada del exterior del templo de la capilla de comunión de San Nicolás de no pervertir la forma de los elementos tectónicos y decorativamente sus formas entroncan con las puertas del Claustro de San Nicolás en los relieves de sus enjutas, a la vez que sus formas se acercan más a dibujos romanos que a los centroeuropeos que hasta ahora hemos visto, al alternar en sus pilastras búcaros y cintas de flores, mientras en los entrelazos exteriores desaparecen las máscaras y son substituídas por ondas, veneras y vegetales.

Directamente relacionada con ellas debe estar **la portada de la iglesia del antiguo convento de jesuitas**, hoy convento de RR. Agustinas de la Preciosísima Sangre del Señor. La iglesia del Colegio fue levantada en 1697 y la construcción del edificio colegial, aunque se planeó en 1697, no se comenzó hasta 1725 (MARTINEZ MORELLA, 1955, 10), fecha en que consideramos se realizó la portada. La decoración de ésta, centrada exclusivamente en los placas y en los entrelazos exteriores, debe ser del mismo artista que las portadas laterales de Santa María, no sólo por la identidad de los motivos, sino también por la igualdad técnica.

A la par con estas obras, en Orihuela la corriente decorativa inaugurada por Borja se ve contrarrestada por la presencia masiva de artistas murcianos que conducirán su estilo a fórmulas muy cercanas a Andalucía y Castilla, segragándolo de la fuerte influencia francesa que impondrán, a partir de 1735, en Alicante Vicente Mingot, Pascual Valentí, Antonio Ballesteros, Ignacio Castells, etc.

Las obras que marcan la transición entre ambas corrientes son las portadas de la capilla de comunión de Santiago, del convento de carmelitas y de la universidad del Colegio de Santo Domingo. La dificultad de su estudio radica en la falta de documentación, que impide el conocimiento de sus autores y aún en las dos últimas de su historia de construcción.

A consecuencia de una serie de desprendimientos y grietas que a lo largo de 1724 y 1725 se produjeron en la **capilla de comunión de Santiago**, la junta parroquial decidió el 10 de marzo de 1726 la construcción de una nueva a los pies del templo con el fin de que las ceremonias que en ella se llevasen a cabo no per-

turbasen a los de la iglesia <sup>33</sup>. En esta misma fecha se nombró una comisión que se encargase del diseño y de la realización de los capítulos para subasta. Estos debieron quedar ultimados a comienzos de mayo., pues el 12 de este mes se otorgó a Nicolás Pérez, quien en ese mismo día la cedió a Alfonso Ortiz <sup>34</sup>. A pesar de haberse conservado los capítulos, al figurar en ellos su autor, ni existir pago alguno por ellos, nos ha sido imposible determinar su autor.

Alfonso Ortiz inició sus trabajos en octubre del mismo año y dirigió la obra hasta fines de marzo de 1729 <sup>35</sup>. En fecha no determinada documentalmente se produjeron una serie de irregularidades que llevaron a la detención del proyecto y al inicio de un pleito entre la parroquia y Alfonso Ortiz. El proceso fue condenado por el notario Bartolomé Román, cuyos protocolos parecen haber desaparecido ya que no se encuentran ni en la catedral, ni en el archivo notarial de la ciudad. Suponemos que debió estar relacionado con la lentitud de las obras y los grandes gastos realizados por el artífice, pues sin haberse concluido la obra superaban ya la cantidad del arrendamiento <sup>36</sup>. La obra que dó detenida desde 1729 hasta 1734 en que aquel terminó.

Ya en 1733 la parroquia decidió que fuese cual fuese el resultado del pleito se apartase a Alfonso Ortiz de la obra y ordenó la redacción de nuevos capítulos que fueron realizados bajo el asesoramiento de Fr. Vicente Sibila, un arquitecto capuchino, cuyo memorial evidencia que la portada se hallaba concluída <sup>37</sup>, por lo que colegimos que fue levantada por Alfonso Ortiz, tal y como indican los capítulos de arrendamiento, aunque no expliciten su diseño.

En 1734 se arrendó la conclusión de la obra al alarife Felipe Sánchez, quien levantó la cúpula central y las bóvedas laterales, quedando concluída esta obra el 29 de septiembre de 1735 <sup>38</sup>.

En 1756 se decidió ampliar la capilla, siguiendo para ello un diseño de Antonio Villanueva, que consistió en añadir el actual tramo del presbiterio y unificar decorativamente la capilla en formas ya cercanas al neoclásico <sup>39</sup>, por lo que los únicos detalles rococós que en ella se han conservado son los de la portada.

La organización de ésta se inserta arquitectónicamente en la línea de las derivadas de Santa María de Alicante, es decir, dos cuerpos dispuestos alrededor de un ingreso, flanqueando por sendas pilastras y columnas salomónicas, que sostienen un entablamento quebrando en perpendicular al muro de cierre para albergarlas, y su arquitrabe y friso rotos, mientras su cornisa se ondula en el centro para permitir la colocación de un relieve. El segundo cuerpo una hornacina se flanquea mediante un sistema idéntico al del primero, pero sus fustes se decoran con vegetales y cintas torsas.



Respecto a sus elementos decorativos, el relieve central, con ángeles sosteniendo la Eucaristía derivan claramente del de Santa María, pero el resto de sus elementos, mascarones, máscaras, veneras, etc., junto con una exhaustiva utilización de los vegetales la acercan más a las concepciones de Miguel Francia, quien partiendo de posiciones muy influidas por el barroco murciano —la parroquia de Albatera— evoluciona hacia un rococó de clara influencia francesa —la parroquia de Cox— que a las decoraciones alicantinas.

En la misma línea que la anterior se sitúa **la portada de la iglesia del actual convento de carmelitas**, aunque se organiza en un solo cuerpo rematado por un escudo de la Orden. El ingreso, en arco de medio punto, se flanquea mediante pilastras, de cuyo capitel penden placas mixtilíneas ocupadas por máscaras de carácter naturalista, claramente relacionables con decoraciones de palacios manieristas romanos. Sobre aquellas se dispone un entablamento, cuyo arquitrabe y friso se rompen a la altura del capitel y la cornisa se curva para romperse en el eje de la clave del arco, con el fin de permitir la colocación en las enjutas de cintas flores y en el hueco se disponga una placa mixtilínea que sirve de basamento al escudo que remata la portada. Sobre la cornisa, en el eje de las pilastras se disponen ángeles y el primer tercio del fuste se une a la cornisa merced a un entrelazo de vegetales, veneras y máscaras. Todo ello más cercano a las decoraciones murcianas que a las de Alicante y son el primer dato de la influencia de aquella ciudad que se dejará sentir de una manera exhaustiva hacia 1731, fecha en que creemos se debió realizar la obra.

La última de las portadas de la ciudad es la de **la universidad del Colegio de Santo Domingo**, que se organiza de idéntica forma a las anteriores, salvo que es la única del grupo que culmina con una imagen, en este caso de la Sabiduría, desproporcionada y colosal. La decoración, muy semejante a la anterior, se halla más espaciada y elimina casi por completo las rocallas y máscaras y se decora casi exclusivamente con vegetales, acercándose con ello a las de Borja en el Ayuntamiento de Alicante.

Los datos anteriormente expuestos, a pesar de la atomización documental existente, ofrecen un basamento histórico capaz para observar la llegada y desarrollo de las diversas corrientes decorativas que coexisten en la Gobernación.

En primer lugar, si bien es cierto que la primera llegada de fórmulas decorativas rococós se produce merced a una irradiación formal desde Valencia, propiciada por la presencia en 1716 de Juan Bautista Borja al frente de la sillería de coro de la catedral de Orihuela, también lo es que en Alicante las nuevas decoraciones las realiza un escultor barroco, Laureán Villanueva, en 1721 a través del

diseño de la talla de la portada principal de Santa María. La personalidad de Villanueva nos lleva a deducir que la incorporación de estos repertorios debió propiciarse por el conocimiento de dibujos franceses o centroeuropeos, dada la drástica evolución de su estilo desde el trascoro de la colegial de San Patricio en Lorca (Murcia), y respecto a éstos es más lógico pensar que llegasen a Alicante, bien a través de la fuerte colonia de comerciantes franceses que en esos años monopolizan el tráfico comercial del puerto, bien como consecuencia del intenso tráfico de obras de arte y objetos suntuarios que procedentes de Francia e Italia se desembarcan con destino a la corte. Este hecho servirá también para explicar la variedad tipológica que la Gobernación presenta.

Respecto a la labor de Borja en Alicante, que, salvo la atribución de Sáez Vidal del Ayuntamiento, ha venido centrándose en las de Marcos Antonio de Orellana (1967-386). Consideramos que deben ser suyas en la portada principal de Santa María las esculturas en bulto redondo. Por el contrario, no es posible atribuirle la totalidad de la decoración de la capilla de comunión de San Nicolás, por una parte, los relieves de las puertas del claustro son técnicamente muy distintos a los de la sillería de coro de Orihuela, a la vez que sus motivos decorativos se hallan muy lejos de los del resto de la obra, por otra parte la decoración de la cúpula ostenta unos dibujos que no aparecen en el resto de la construcción, y, por último, la portada de ingreso desde la iglesia que <sup>ha</sup> quedado documentalmente claro que fue realizada por otros autores. A partir de estos datos creemos que Borja realizó la portada de ingreso desde la calle, cuyos motivos se repiten en la sillería, la decoración interior de la capilla hasta la altura del tambor y la portada del claustro, cuyos motivos decorativos son muy semejantes, al igual que el relieve central, a la decoración interior. Estos mismos elementos permiten aseverar que, al menos los relieves de las portadas del monasterio de Santa Faz, dada la igualdad técnica y aún de motivos: celajes y figuras, podrían ser también de Borja. Al mismo tiempo el que la portada de la iglesia se comenzase a tallar en 1724, en fechas cercanas a las que Borja afirma haber terminado los cuatro doctores de la capilla y se produjo una detención en la obra, como lo prueba el que el Ayuntamiento le encargue las esculturas de las portadas de la iglesia <sup>40</sup>, parece validarlo. Al mismo tiempo al constar documentalmente que únicamente trabajó un escultor, habrá que atribuirle la totalidad decorativa de las dos portadas.

La última de sus obras conocidas en la Gobernación, el diseño de la talla del cuerpo bajo y principal del Ayuntamiento de Alicante supondrá un abandono de las corrientes decorativas hasta ahora utilizadas y su retroceso a fórmulas cercanas a las decoraciones de la segunda mitad del XVII.

Coetáneo con las obras anteriores será un tercer grupo en el que se inscriben las decoraciones pintadas de la capilla de comunión de Agost y la cúpula de San Nicolás, cuyas formas geometrizaras y muy aristasas revelan una independencia de Borja, y revelan, por su falta de conexión con las de Santa Faz, la auténtica personalidad de José Terol el menor, un artífice cantero y posiblemente arquitecto, pero no escultor, como se venía afirmando.

La igualdad de motivos existente entre las puertas del claustro de San Nicolás, las portadas laterales de Santa María y la de la iglesia del Colegio de Jesuitas permite aunarlas y considerarlas más cercanas a dibujos manieristas romanos que a los franceses o centroeuropeos dominantes en la ciudad. Esta nueva influencia, al igual que Vicente Martínez Morellá (1955, 10), pensamos que puede estar vinculada al fuerte lazo que une el colegio con los jesuitas romanos.

Por último las portadas de Orihuela revelan una influencia murciana, que apartará en el futuro a la zona del Bajo Segura del rococó de Alicante.

## NOTAS.

1. La utilización de un criterio político-administrativo viene determinado por el hecho de formar parte del presente trabajo de uno más general que reúne la totalidad de la arquitectura valenciana de los S. XVII y XVIII, y dada la imposibilidad de abarcarla en un primer estudio, utilizamos la única división del Reino que permite aunar arquitectura civil y religiosa.
2. Las noticias documentales sobre la sillería nos han sido proporcionadas por la Srta. Alicia Martín Caselles que realiza su Tesis de Licenciatura sobre esta obra.
3. *Libro de Fábrica de la Iglesia Parroquial de las Señoras Santas Justa y Rufina de esta ciudad de Orihuela desde 1719 a 1720*. Ar. XVIII, no 178, fols. 47 y ss. AMO.
4. *Lib. de Fab. de la Iglesia Parroquial de ... Santas Justa y Rufina ... desde 1723 a 1724*. Ar. XVIII, no 192, fol. 24. AMO.
5. *Lib. de Fab. de la Iglesia Mayor de esta ciudad de Orihuela desde 1719 a 1720*. Ar. XVIII, no 181, fol. 65v. AMO.
6. *Libro de Cabildos celebrados por la Muy Ilustre y Siempre Fiel Ciudad de Alicante en el año 1721*. Ar. 9, Lib. 11. AMA.
7. *Lib. de Cabildos .... 1721*. Ar. 9. Lib. 11; AMA.
8. *Lib. de Cabildos .... 1721*. Ar. 9. Lib. 11. AMA.
9. Cabildo de 4 de noviembre de 1721. *Lib. de Cabildos ... 1721*. Ar.9.lib.11.AMA.

10. *Lib. de Cabildos ... 1721.* Ar. 9. lib. 11. AMA.
11. *Lib. de Arrendamientos ... 1721.* Ar. 8. lib. 26. AMA.
12. *Llibre d'ordinacions del Consell de la Ciutat d'Alacant, any 1694 y ss.* Ar. 5. lib. 35. AMA.
13. *Libro de Sitiadas de Audiencia y Resoluciones Conciliares de esta Muy Ilustre Ciudad de Alicante de 1614 a 1708.* Ar. 6. lib. 66. fol. 170. AMA.
14. *Contes de Clavería de Josep Garripa, any 1700.* Ar. 4. lib. 10. fol. 107, no. 5. AMA.
15. *Contes de Clavería de Felipe Machí, any 1701.* Ar. 4. lib. 11. fol. 91. no 1. AMA.
16. *Lib. de Cabildos .. 1723.* Ar. 9. lib. 13. AMA.
17. *Lib. de Cabildos .. 1723.* Ar. 9. lib. 13. AMA.
18. *Lib. de Cabildos .. 1724.* Ar. 9. lib. 14. AMA.
19. *Lib. de Cabildos .. 1730.* Ar. 9. lib. 20. AMA.
20. *Lib. de Cabildos .. 1736.* Ar. 9. lib. 26. AMA.
21. *Lib. de Cabildos .. 1736.* Ar. 9. lib. 26. AMA.
22. *Lib. de Cabildos .. 1736.* Ar. 9. lib. 26. AMA.
23. *Lib. de Arrendamientos ... de 1732 a 1736.* Ar. 8. lib. 33. fols. 173-175v. AMA.
24. *Lib. de Cabildos ... 1736.* Ar. 9. lib. 26. fol. 56v. AMA.
25. *Cabildo de 8 de junio de 1736. Lib. de Cabildos ... 1736.* Ar. 9. lib. 26. AMA.
26. *Lib. de Arrendamientos ... 1736.* Ar. 8. lib. 31; fols. 125 y ss. AMA.
27. *Lib. de Arrendamientos ... 1736.* Ar. 8. lib. 31. AMA.
28. *Cabildo de 7 de septiembre de 1737. Lib. de Cabildos ... 1737.* Ar. 9. lib. 27. AMA.
29. *Lib. de Arrendamientos ... de 1734 a 1738.* Ar. 8. lib. 34. fol. 337. AMA.
30. *Lib. de Arrendamientos ... 1734 a 1738.* Ar. 8. lib. 34. fols. 337-342v. AMA.
31. *Llibre d'entrades i eixides, carrecs i descarrecs de la fàbrica de l'església parroquial de Sant Pere del present lloc d'Agost, començat a 11 de gener de l'any 1649. (s. f.).* APA.
32. *Llibre d'Entrades ... començat ... l'any 1649. (s.f.)* APA.
33. *Libro de Fábrica de la Parroquial de Santiago Apostol de esta ciudad de Orihuela desde 1726 a 1727.* Ar. XVIII, no 90. fol. 25. AMO.
34. *Lib. de Fáb... desde 1726 a 1727.* Ar. XVIII, no 90 fol. 25v. AMO.

35. *Lib. de Fab... 1729 a 1730*. Ar. XVIII, no 9. fol. 28.. AMO.
36. La cantidad cobrada por entonces por el maestro excedía del arrendamiento en 74 ls. ya.
37. *Lib. de Fab ... 1733 a 1734*. Ar, XVIII, no 25, fol. 73. AMO.
38. *Lib. de Fab ... 1735 a 1736*. Ar. XVIII, no 29, fol. 183. AMO.
39. *Lib. de Fab. ... 1756 a 1757*. Ar. XVIII, no 88, fol. 11. AMO.
40. Cabildo de 28 de julio de 1724. *Lib. de Cabildos ... 1724*. Ar. 9. lib.14. AMA.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.

Gómez Piñol, E.

- 1974 Prólogo al libro de Sáez Vidal. *El Ayuntamiento de Alicante: historia de su construcción y arquitectura*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.

Hernández Guardiola, L.

- 1972 Juan Bautista Borja y su obra en el Alicante setecentista, en *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 8, 63-75.

Kubler, G.

- 1957 *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Ars Hispaniae T. XIV. Madrid: Plus Ultra.

Martínez Morellá, V.

- 1955 *El Padre Lorenzo López y su registro general del Colegio de la Compañía de Jesús de Alicante, 1747*. Alicante.

- 1960 *La Iglesia de San Nicolás de Alicante*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.

Navarro Mallebrera, R.

- 1975 La Portada Principal de la iglesia de Santa María de Alicante, en *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 14, 69-91.

Orellana, M.A. de

- 1967 *Biografía Pictórica Valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, (2ª ed. preparada por Xavier de Salas), Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

Tormo y Monzó, E.

- 1923 *Levante (provincias valencianas y murcianas)*, Guías Regionales no III, Madrid: Calpe.

## ABREVIATURAS UTILIZADAS.

AMA. Archivo Municipal de Alicante.

AMO. Archivo Municipal de Orihuela.

APA. Archivo Parroquial de Agost.